
TRADUCTEURS AU TRAVAIL

Depuis vingt-cinq ans Jean-Michel Déprats consacre avec passion toute son activité traduisante au théâtre. Homme de scène en même temps qu'universitaire, il parvient à une espèce de miracle : ses traductions, écrites pour la voix, combinent la vigueur et la rigueur ; elles ont de quoi séduire le spectateur – avant tout –, mais aussi l'exégète pointilleux.

Attiré par les contemporains autant que par les classiques, Jean-Michel Déprats s'est d'abord fait connaître par son travail sur Shakespeare, dont il est devenu le grand traducteur français. On trouvera dans le premier tome de la nouvelle Pléiade Shakespeare, dont il est le maître d'œuvre, un article de lui, « Traduire Shakespeare », texte fondamental que tous les traducteurs, tous genres confondus, doivent méditer. L'essentiel selon Déprats, c'est la musique, le mouvement de la phrase ; un texte doit respirer, bouger, c'est un être vivant – or cela n'est pas moins vrai s'agissant de la poésie ou de la prose. Nous sommes tous traducteurs de théâtre.

On peut retrouver Jean-Michel Déprats dans un superbe film de Henry Colomer. Il y apparaît, de même que dans cet entretien, comme l'un des traducteurs les plus marquants – et les plus conscients – de sa génération.

Jean-Michel Déprats

TransLittérature : *Comment as-tu appris à traduire ?*

Jean-Michel Déprats : Au lycée, en khâgne ou à l'École normale supérieure, j'étais très intéressé par l'exercice de la version (anglaise, grecque, latine). En même temps, j'avais la passion du théâtre. À Normale sup, en 1972, j'ai fondé une troupe où j'ai été metteur en scène et comédien pendant une dizaine d'années. Nous avons alterné les expériences de création et d'écriture collective (comme celles d'Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie ou celles du théâtre de l'Aquarium) et les mises en scène de textes existants. C'est avant tout cette activité de comédien, plus que l'activité de linguiste, qui a fait de moi un traducteur de Shakespeare. La plupart des traducteurs se rêvent en écrivains ; moi je traduis en comédien, pour le jeu. Et je n'ai jamais traduit que du théâtre.

TL : *Parallèlement, tu as commencé une carrière d'enseignant...*

JMD : À ma sortie de l'École, j'ai trouvé un poste d'assistant à l'Université de Nanterre, et j'y suis toujours. J'ai plusieurs fois été tenté d'abandonner la sécurité de l'enseignement pour consacrer tout mon temps à la mise en scène, et je me suis longtemps reproché de ne pas le faire. Finalement c'est la traduction qui m'a permis de réconcilier l'angliciste et l'homme de théâtre.

TL : *Tes débuts de traducteur ?*

JMD : En 1979-80, le metteur en scène Jean-Pierre Vincent, que j'avais rencontré par ailleurs (au cours d'un atelier de jeu animé par René-Marie Féret, alors comédien au Théâtre de l'Espérance / Compagnie Vincent-Jourdheuil), m'a demandé de traduire une pièce de Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, pièce peu connue alors et qui m'enthousiasmait. Je dois dire qu'à l'époque je n'étais pas très attentif aux différences d'une traduction à l'autre. Je lui ai demandé de m'indiquer dans quelle direction il souhaitait que j'aie. Pour moi il y avait trois directions possibles. D'abord l'approche style François-Victor Hugo, une traduction-glose qui explicite le texte et du

même coup l'allonge, l'affaiblit et le rend difficile à pratiquer à la scène. Puis la traduction archaïsante, qui me fascinait à l'époque, dans le style de la traduction de *Hamlet* que Michel Vittoz avait faite pour Daniel Mesguich. Et enfin une troisième voie : celle empruntée par Jean-Claude Carrière, qui privilégiait la concision, l'énergie vocale, quitte à simplifier parfois la syntaxe et le sens. J'étais surtout fasciné par le travail lumineux, étincelant de Carrière sur *Timon d'Athènes*, que j'avais entendu aux Bouffes du Nord dans la mise en scène de Peter Brook. Ce travail de Carrière prenait évidemment, sur beaucoup de plans, le contre-pied de ce que j'avais appris à l'Université.

TL : *Et Jean-Pierre Vincent s'est trouvé sur la même longueur d'onde que toi.*

JMD : Je m'y attendais et je l'espérais. Lui avait été co-metteur en scène sur *Timon*, moi j'avais suivi les séances de retravail du texte animées par François Marthouret, Jean-Claude Carrière et Peter Brook et les répétitions de *Mesure pour Mesure*. Nous partagions à l'époque cet engouement pour la démarche de Brook.

TL : *Pour un début, tu n'avais pas choisi la facilité...*

JMD : *Peines d'amour perdues*, c'est 3000 vers et autant de jeux de mots ! D'une certaine manière, oui, j'ai commencé par le plus difficile, mais aussi par le plus jouissif ! À partir de ma première version nous avons retravaillé ensemble, Vincent et moi, avec cette excitation, cette griserie adolescente que produit l'exercice du calembour. Le spectacle a eu beaucoup d'écho, et bientôt les gens de théâtre, qui jusqu'alors ne lisaient pas les projets que je leur proposais, se sont montrés plus attentifs. J'ai vite compris que la traduction me ferait rentrer dans le monde théâtral plus facilement que si je poursuivais mon aventure de metteur en scène. Je me suis donc consacré à la traduction, abandonnant la mise en scène et négligeant quelque peu mes obligations de « carrière » universitaire, notamment l'obligation d'écrire une thèse.

TL : *Et tu t'es lancé dans un grand chantier Shakespeare — pour la scène, mais aussi pour l'édition...*

JMD : Après *Peines d'amour perdues*, les metteurs en scène m'ont beaucoup demandé de retraduire des pièces de Shakespeare, demandes que j'ai acceptées avec bonheur. Quinze ans plus tard, j'en avais traduit une quinzaine. Il m'a semblé qu'il y avait une grande absence dans l'édition shakespearienne française : celle de traductions conçues spécifiquement pour la scène. La Pléiade de l'époque proposait en majorité des traductions de François-Victor Hugo, plus quelques traductions d'écrivains : Gide, Supervielle... L'édition collective du Club Français du Livre, parue en souscription, et peu accessible, regroupait en un ensemble assez disparate,

des traductions académiques et des traductions d'écrivains (Yves Bonnefoy, Pierre Leyris, Michel Butor, etc.). J'ai donc formé le projet de regrouper et de publier des traductions de Shakespeare écrites pour la scène. J'ai pensé d'abord à une intégrale dans la collection Bouquins, en bilingue, mais Guy Schoeller me donnait cinq ans pour tout boucler, ce qui était évidemment impossible ! Là-dessus j'ai été contacté par la Pléiade, grâce à Jean Fuzier, un grand shakespeareien qui avait traduit les *Sonnets* pour la première Pléiade. Et comme me l'a dit Schoeller lui-même, la Pléiade, ça ne se refuse pas.

TL : *Alors tu t'es lancé.*

JMD : Nous nous sommes lancés... C'est un travail énorme, qu'on ne peut concevoir qu'en équipe. Avant même de traduire, il faut d'abord décider de ce qu'on traduit. La moitié des textes shakespeareiens nous sont parvenus dans deux ou plusieurs versions (celle du Folio de 1623 et celles du ou des quartos), entre lesquelles on doit choisir, et la pratique des éditions syncrétiques, qui prévalait jusque là, n'est plus jugée rigoureuse du point de vue éditorial depuis l'édition Oxford de Stanley Wells et Gary Taylor (1986). Nous avons tenu, Gisèle Venet, ma principale collaboratrice, et moi, à établir notre propre texte, sans reprendre une édition anglaise existante (aucune n'était d'ailleurs complète à cette date-là, ni Oxford, ni Cambridge, ni Penguin). Un chantier colossal, sans doute une folie, vu la complexité des problèmes d'établissement de texte. Quant à la traduction elle-même, au moment de la signature de mon contrat avec Gallimard (1989), j'avais traduit une vingtaine de pièces, il y en a trente-huit, je devais faire appel à d'autres traducteurs. Traduire Shakespeare, on s'en doute, est une tâche ardue : la langue est si elliptique, si polysémique, la syntaxe si tourmentée, si neuve pour l'époque, le sens si problématique par moments que le traducteur passe 80 % de son temps à essayer de comprendre, en s'aidant des notes – parfois divergentes – des éditions anglaises existantes. L'édition la plus riche et la plus ouverte du point de vue de l'exégèse est l'édition Arden que j'ai beaucoup utilisée.

TL : *Quels sont tes collaborateurs ?*

JMD : Pour l'appareil critique, des collègues spécialistes de la période élisabéthaine, pour la traduction aussi bien des metteurs en scène comme Jean-Pierre Vincent, avec qui j'ai co-traduit deux pièces, que des traducteurs littéraires comme Jean-Pierre Richard, ou des universitaires spécialistes de l'anglais élisabéthain (Henry Suhamy, Jean-Pierre Maquerlot, Line Cottagnies, etc.). Mais l'identité socio-professionnelle importe peu, ce qui compte c'est l'orientation du travail. L'essentiel, c'est que la dimension théâtrale soit toujours présente.

TL : *Quelle sera ta part personnelle ?*

JMD : Je serai présent avec la trentaine de pièces que j'ai traduites sur les quarante que comprendra cette intégrale (Nous ajoutons en effet en Appendice *Édouard III* et *Sir Thomas More*). Il m'arrive parfois, je l'ai dit, de souhaiter cotraduire. Je vais m'attaquer, par exemple, aux *Joyeuses commères de Windsor* avec Jean-Pierre Richard, car nous ne serons pas trop de deux pour affronter les jeux de mots, souvent bilingues ou même trilingues (anglais, français et latin) que contiennent certaines scènes.

TL : *Où en est le chantier ?*

JMD : Le contrat a été signé en 1989. Puis les auteurs des Notes et Notices ont été très en retard, tout a été très long... Deux volumes sont parus et il y en a cinq autres en préparation : deux volumes de pièces historiques, qui paraîtront sans doute en 2006-2007 et, avant 2010, j'espère, les trois derniers volumes (Comédies et Œuvre lyrique).

TL : *Parmi vos options de départ, il y a celle de ne pas traduire en vers français réguliers les passages versifiés par Shakespeare...*

JMD : C'est-à-dire l'essentiel de l'œuvre. La part de la prose, dans l'ensemble, est moindre. C'est donc là une question essentielle. Je ne suis pas convaincu par les traductions qui transposent le pentamètre iambique en alexandrins ou en décasyllabes. À mes yeux l'adoption d'un mètre régulier est dangereuse pour le rythme et le mouvement ; elle subordonne tous les choix à cette option de base et conduit inévitablement à tailler dans la matière sémantique pour ne pas dépasser la mesure car l'anglais shakespearien est plus bref, plus concis que le français ou, plus rarement, à étoffer indûment, deux opérations très artificielles. La poésie dramatique anglaise est accentuelle, ce qui n'est pas reproductible en français. Les traductions en vers réguliers font sonner Shakespeare comme un Corneille de mirliton, ou alors elles deviennent vite clinquantes. Bonnefoy dit très justement que plus le résultat est virtuose, plus il donne une impression d'artifice.

TL : *Cela dit tes traductions respectent, dans leur typographie, l'écriture en vers originelle. En fait tu traduis les vers en vers libres. Ce qui induit une lecture et un jeu différents...*

JMD : Bien sûr ! Mais les puristes associent poésie et vers régulier et ne considèrent pas que les vers libres soient du vers. C'est la question centrale. Qu'est-ce qu'un vers ? Pour moi, une unité rythmique, pas une quantité syllabique.

TL : *Que penses-tu des traductions de tes confrères ?*

JMD : Pour m'en tenir à des exemples anciens, je trouve les traductions de

Shakespeare d'André Gide remarquables, précieuses et baroquisantes parfois, mais très théâtrales. Je n'aime pas les traductions sans rythme.

TL : *T'arrive-t-il de trouver dans la traduction d'un autre une solution qui te paraît meilleure que les tiennes ? Et dans ce cas, que fais-tu ?*

JMD : J'admire certains vers de Bonnefoy, par exemple son « Quand nous aurons quitté le tumulte de vivre » dans *Hamlet* (qui traduit *When we have shuffled off this mortal coil* de « Être ou ne pas être ») ou la tirade sur le sommeil dans la traduction de *Macbeth* par Pierre Leyris, mais il ne me viendrait pas à l'idée de leur emprunter ce qu'ils ont trouvé de plus personnel. Cette reprise apporterait un élément allogène. Le problème me paraît plus d'ordre esthétique que d'ordre moral. Quand on a le sentiment d'avoir sa manière, sa « voix », on n'a pas l'envie d'emprunter.

TL : *Abordons maintenant un aspect plus terre-à-terre. Comment la traduction se glisse-t-elle dans ton emploi du temps, qu'on imagine très chargé ?*

JMD : Je ne traduis pas tous les jours, mais c'est tout de même une activité prioritaire. Quand je n'ai pas de traduction en cours, j'ai un sentiment de manque. En revanche, je ne crois pas que je souhaiterais faire de la traduction une activité professionnelle unique. J'aime bien enseigner la littérature dramatique élisabéthaine et contemporaine, parler anglais, transmettre en anglais ma passion pour Shakespeare. J'aime moins, je l'avoue, l'enseignement de la version, qui revient à transmettre un ensemble de techniques, de recettes auxquelles je ne crois qu'à moitié... D'autant qu'on en reste souvent, vu le niveau des étudiants, en deçà du seuil où il s'agirait vraiment de traduction littéraire. On passe plutôt son temps à corriger des erreurs de compréhension ou la mauvaise qualité du français.

TL : *Comment traduis-tu ? Combien passes-tu de couches ?*

JMD : J'ai plusieurs fois changé de méthode. Au début je faisais d'abord une sorte d'étoilement de variantes, où je mettais à plat tous les possibles. Dans la deuxième étape, trois ou six mois plus tard, je surlignais en rouge ce qui me paraissait rythmiquement le plus juste. L'ennui c'était qu'après tout ce temps j'avais oublié la raison de chaque variante et j'étais obligé de recommencer le travail d'exégèse. Le processus était terriblement long, sans compter que je reprenais ensuite une troisième et une quatrième fois. Il y avait dans cette méthode une peur de figer trop tôt les choses qui dénotait surtout un manque d'assurance. C'est à ce moment qu'une circonstance précise m'a fait opter pour une autre voie. On m'a demandé de traduire *Roméo et Juliette*... trois mois avant le début des répétitions. Je n'avais pas le choix : il fallait que je donne très vite une première version. J'ai donc décidé d'enregistrer ma traduction au magnétophone, par tranches de quatre vers,

puis de donner ce texte à taper au fur et à mesure pour gagner du temps. Il me semblait qu'avec cette approche « orale », je commençais déjà une mise en théâtre. J'ai traduit ainsi plusieurs pièces. Sur le plan financier, évidemment, ce n'était pas très intéressant car il fallait payer la ou les dactylographie(s)...

TL : *Et l'ordinateur que j'ai vu dans ton bureau ? Il ne sert à rien ?*

JMD : Il me sert, mais depuis une date récente. Abandonner la mise en voix m'a fait un peu peur au départ. Je craignais de me mettre à traduire pour l'écrit plus que pour l'oral.

TL : *Tu ne dis plus ton texte à haute voix ?*

JMD : Non. Je l'entends suffisamment dans ma tête. Pas besoin de gueuloir. Ou plutôt le gueuloir est intériorisé.

TL : *Le travail de traduction pour toi est-il agréable ou pénible ?*

JMD : Les deux ! Traduire est un plaisir, sinon on n'en aurait pas le désir, mais c'est aussi un acte douloureux. Surtout dans le cas de Shakespeare, quand on connaît le texte pratiquement par cœur : il devient très difficile de décoller de l'anglais. Le premier vers de *La nuit des rois*, par exemple, si fluide et si musical : *If music be the food of love, play on* ou le début de *Richard III* : *Now is the winter of our discontent...* En le traduisant, on a l'impression de faire violence au texte, on n'arrive pas à trouver un bon rythme en français. Le « Now » qui démarre *Richard III* m'a arrêté très longtemps, je ne pouvais pas commencer par « à présent » ou « maintenant », trop longs, trop pâteux. J'ai finalement trouvé un mot ancien (alors que ce n'est pas mon style) : le mot « ores ». Même s'il est mal compris et si l'on entend : « or », ce mot me paraît une attaque plus dynamique. Le plus difficile n'est pas toujours dans les passages les plus complexes. Les formulations les plus simples, parfois, sont les plus désespérantes. Quand Claudio, dans *Mesure pour mesure*, définit la vie comme « *this sensible warm motion* », on se sent sans ressources face à cette concision si parlante. Jean-Claude Carrière traduit : « Cette chaleur sensible et qui bouge ». Ma traduction : « Ce corps sensible, chaud, mobile » me convainc à peine plus que les autres. J'ai dû rajouter ce « corps » pour que ma phrase tienne debout...

TL : *Ton atelier ne se trouve pas seulement ici, chez toi. Tu travailles aussi en relation étroite avec le metteur en scène et les comédiens.*

JMD : Je travaille d'abord avec le metteur en scène. Je me mets d'accord avec lui sur le texte, pour qu'il soit ma caution auprès des comédiens. Je ne suis pas trop favorable à ce que les comédiens fassent ce qu'ils veulent du texte, en fonction, par exemple, des difficultés de prononciation. Je fonctionne avec l'idée que le comédien au travail, en fait, c'est moi quand je

traduis. Et de même qu'en traduisant je me jette dans le torrent pour apprendre à nager, le comédien doit lui aussi se jeter à l'eau pour apprendre à jouer Shakespeare, et ne pas découper le texte en petites longueurs de piscine – autrement dit, le traduire en français basique. Il peut arriver qu'un des comédiens, sous prétexte qu'il ne comprend pas le texte, souhaite un changement, mais en général ils sont contents de travailler sur un texte qu'ils perçoivent comme limpide et rythmé.

TL : *Mais tu vois tout de même les comédiens ?*

JMD : Il y a toujours une première lecture avec toute la troupe, à laquelle j'assiste, où je réponds aux questions, où je peux éventuellement modifier de petites choses. Il faut être souple et diplomate, même quand on n'est pas tout à fait d'accord. Certaines mises en scène, par exemple, peuvent entrer en conflit avec le texte. Que faire si, comme cela m'est arrivé, le metteur en scène veut des pistolets alors que le texte mentionne des épées ? Conserver le mot « épée » aurait produit un effet comique indésirable. J'ai donc proposé le mot « fer » qui fonctionnait pour le pistolet comme pour l'épée. Dieu merci, ce genre de compromis est rarement nécessaire. Et les modifications pour la scène ne se retrouvent pas nécessairement dans la version imprimée.

TL : *Tu sembles donc plutôt satisfait de ces collaborations...*

JMD : J'ai eu la chance que mon travail soit reconnu assez vite, j'ai surtout eu des expériences heureuses, mais l'évolution ces dernières années me paraît inquiétante et les dysfonctionnements se multiplient. On est de plus en plus souvent confrontés à des metteurs en scène qui captent votre travail, qui le modifient et le signent. Le nombre de gens qui traduisent Shakespeare sans être anglicistes est en hausse croissante !

TL : *As-tu le sentiment d'avoir évolué dans ta pratique ?*

JMD : Je pense que j'ai développé, amplifié mes convictions de départ, mais sans changer sur l'essentiel : le primat du rythme. Je suis tout de même devenu, je crois, moins raide et moins dogmatique sur ce que Meschonnic appelle la « concordance lexicale » à savoir la traduction d'un même mot répété par le même mot en français, quel que soit le sens contextuel. Je respecte ce principe chez Shakespeare, mais chez des auteurs plus contemporains, je m'aperçois qu'il alourdit souvent le texte. Connaissant mieux Shakespeare au fil du temps, je suis aussi devenu plus exigeant sur les questions d'exégèse et de philologie, sur les questions d'édition textuelle.

TL : *Quand tu relis une de tes traductions anciennes, que se passe-t-il ?*

JMD : Je modifie un certain nombre de choses à chaque nouvelle édition ou à chaque mise en scène nouvelle, mais je n'ai pas trop envie de reprendre

l'ensemble, car je n'ai pas fondamentalement changé. Ce que j'aimerais faire un jour, c'est retraduire une pièce différemment. Faire une version archaïsante d'*Hamlet*, par exemple, en prenant le texte du premier quarto, qui n'est pas encore traduit. J'irais chercher le français de Rabelais, d'Agrippa d'Aubigné. Sachant, évidemment, que ce *Hamlet*-là ne serait pas joué, car inintelligible à l'écoute. Et ce serait pour moi une expérience unique.

TL : *Tu as aussi ouvert un second chantier autour de l'œuvre de Howard Barker. Tu es parti pour une intégrale ?*

JMD : Ce sera dur : il a écrit près de 70 pièces ! Certaines sont très obscures et me tentent moins, mais c'est un auteur passionnant. Il a un peu les mêmes thématiques qu'Edward Bond – la violence dans l'Histoire, notamment – mais il écrit, lui, un théâtre de questionnement, d'ouverture, et non de catéchisme marxisant comme celui de Bond – du dernier Bond en tous cas. Les pièces de Barker, même quand elles sont difficiles à la lecture, sont intelligentes et concrètes, avec une théâtralité immédiate, comme celles de Shakespeare. J'ai aussi traduit David Hare, John Millington Synge, Arnold Wesker, Oscar Wilde, Tennessee Williams... J'aime bien changer d'auteur, faire de nouvelles expériences. Pour l'instant je suis lancé dans une adaptation musicale d'*Antoine et Cléopâtre* – encore Shakespeare ! – avec le compositeur et chanteur canadien anglais Lewis Furey. C'est une traduction syllabique : il a composé une musique sur le texte anglais et moi je dois faire coller mon texte à la syllabe près. C'est un travail proche du doublage, auquel je me suis déjà initié en travaillant sur le film *Henry V* de Kenneth Branagh et sur le *Hamlet* de Zeffirelli. Ce qui amène à une traduction inévitablement adaptatrice, le français étant toujours moins concis.

TL : *Trouves-tu le temps de lire ? Lis-tu plutôt en anglais ou en français ?*

JMD : Si l'on inclut Shakespeare et les ouvrages critiques que je dois lire pour préparer mes cours sur le théâtre élisabéthain, je lis davantage en anglais. Je lis beaucoup de pièces nouvelles anglaises. En français je lis surtout des romans, des essais et de la poésie, et plutôt en période de vacances, quand la pression est moins forte. Pour le moment je lis surtout en italien, pour apprendre la langue, et à cause d'un projet de cotraduction avec l'une de mes filles italianiste.

TL : *Une autre dimension de ton travail : la Maison Antoine Vitez. Peux-tu en dire quelques mots ?*

JMD : Ce fut, je crois, une initiative fort heureuse imaginée par Jacques Nichet et par moi. Les activités de la Maison Antoine Vitez sont en plein essor. Des auteurs partout joués aujourd'hui ont été découverts par des

traducteurs de la Maison ; c'est le cas de Daniel Keene, découvert par Séverine Magois ou le cas de Jon Fosse, découvert par Terje Sinding. Sur le plan éditorial, les germanistes se sont attelés à une édition complète du théâtre de Wedekind paru aux Éditions Théâtrales, lesquelles publient régulièrement des pièces de Barker (10 à ce jour). Nous contribuons à ensemencer la vie théâtrale par la découverte de nouveaux auteurs, contemporains ou – plus rarement – anciens.

TL : *Tu t'avoues peu attiré par l'exercice académique de la version. Es-tu davantage intéressé par la formation d'étudiants à la traduction littéraire ?*

JMD : Je n'ai pas eu l'occasion de travailler dans ce sens...

TL : *Mais si on te proposait, par exemple, d'animer un atelier de traduction théâtrale, dans une formation comme celle des DESS de Bruxelles ou de Paris VII, serais-tu intéressé ?*

JMD : Absolument !

Propos recueillis par Michel Volkovitch

Jean-Michel Déprats est Maître de conférences à l'université Paris X-Nanterre. En plus d'une trentaine de pièces de Shakespeare et cinq de Howard Barker, il a traduit Christopher Marlowe, Oscar Wilde, John Millington Synge, Virginia Woolf, Tennessee Williams, Arnold Wesker, David Hare et quelques autres. Il a travaillé notamment avec les metteurs en scène Jacques Nichet, Alain Françon, Jean-Pierre Vincent, Jérôme Savary, Bob Wilson... Ses traductions lui ont valu en 1996 le Molière du meilleur adaptateur d'une pièce étrangère, et en 2002 le prix Osiris ainsi que le prix Halpérine-Kaminsky (Consécration) de la Société des gens de lettres.